HANDEL
MESSIAH
LUCY CROWE | ALEX POTTER | MICHAEL SPYRES | MATTHEW BROOK
THE ENGLISH CONCERT & CHOIR
JOHN NELSON
ERATO

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759

MESSIAH HWV 56

An oratorio
Libretto by Charles Jennens

LUCY CROWE *soprano*
ALEX POTTER *countertenor*
MICHAEL SPYRES *tenor*
MATTHEW BROOK *bass*

THE ENGLISH CONCERT & CHOIR
JOHN NELSON

Recorded 23–25 November 2022,
New St Michael's Cathedral, Coventry

Part the First

1	**Sinfony** (Grave – Allegro moderato)	3.33
2	Accompanied recitative **Comfort ye my people** *tenor*	2.48
3	Air **Ev'ry valley shall be exalted** *tenor*	3.20
4	Chorus **And the glory of the Lord shall be revealed**	2.29
5	Accompanied recitative **Thus saith the Lord of Hosts** *bass*	1.25
6	Air **But who may abide the day of His coming?** *alto*	4.19
7	Chorus **And he shall purify**	2.25
8	Recitative **Behold, a virgin shall conceive** *alto*	0.25
9	Air & Chorus **O thou that tellest good tidings to Zion** *alto*	5.06
10	Accompanied recitative **For behold, darkness shall cover the earth** *bass*	1.49
11	Air **The people that walked in darkness** *bass*	3.24
12	Chorus **For unto us a child is born**	4.05
13	**Pifa** (Larghetto e mezzo piano)	2.32
14	Recitative **There were shepherds abiding in the field** *soprano*	0.17
15	Accompanied recitative **And lo, the angel of the Lord came upon them** *soprano*	0.18
16	Recitative **And the angel said unto them** *soprano*	0.30
17	Accompanied recitative **And suddenly there was with the angel** *soprano*	0.15
18	Chorus **Glory to God in the highest**	1.49
19	Air **Rejoice greatly, O daughter of Zion** *soprano*	4.25
20	Recitative **Then shall the eyes of the blind be open'd** *alto*	0.28
21	Duet **He shall feed His flock like a shepherd** *alto · soprano*	4.51
22	Chorus **His yoke is easy, His burthen is light**	2.15

Part the Second

23	Chorus **Behold the Lamb of God**	3.36
24	Air **He was despised** *alto*	10.36
25	Chorus **Surely He hath borne our griefs**	2.12
26	Chorus **And with His stripes we are healed**	2.11
27	Chorus **All we, like sheep, have gone astray**	3.48
28	Accompanied recitative **All they that see Him laugh Him to scorn** *tenor*	0.40
29	Chorus **He trusted in God**	2.05
30	Accompanied recitative **Thy rebuke hath broken His heart** *tenor*	1.53
31	Arioso **Behold, and see, if there be any sorrow** *tenor*	1.31
32	Accompanied recitative **He was cut off out of the land of the living** *tenor*	0.16
33	Air **But Thou didst not leave His soul in hell** *tenor*	2.13
34	Chorus **Lift up your heads, O ye gates**	2.57
35	Recitative **Unto which of the angels said He at any time** *tenor*	0.13
36	Chorus **Let all the angels of God worship Him**	1.29
37	Air **Thou art gone up on high** *alto*	3.10
38	Chorus **The Lord gave the word**	1.04
39	Duet **How beautiful are the feet** *2 altos* Alto II: Rory McCleery *countertenor*	1.01
40	Chorus **Break forth into joy**	2.09
41	Chorus **Their sound is gone out into all lands**	1.26
42	Air **Why do the nations so furiously rage together?** *bass*	2.51
43	Chorus **Let us break their bonds asunder**	1.34
44	Recitative **He that dwelleth in heaven** *tenor*	0.10
45	Air **Thou shalt break them with a rod of iron** *tenor*	1.59
46	Chorus **Hallelujah!**	3.43

Part the Third

47	Air **I know that my Redeemer liveth** *soprano*	5.40
48	Chorus **Since by man came death**	2.07
49	Accompanied recitative **Behold, I tell you a mystery** *bass*	0.40
50	Air **The trumpet shall sound** *bass*	8.46
51	Recitative **Then shall be brought to pass the saying** *alto*	0.17
52	Duet **O death, where is thy sting?** *alto · tenor*	1.37
53	Chorus **But thanks be to God**	2.03
54	Air **If God be for us, who can be against us?** *soprano*	4.40
55	Chorus **Worthy is the Lamb that was slain – Amen**	7.25

Alternative Arias

56	Air **But who may abide the day of His coming?** (1741) *bass*	3.13
57	Arioso **But lo, the angel of the Lord came upon them** (1743) *soprano*	1.37
58	Air **Rejoice greatly, O daughter of Zion** (1741) *soprano*	6.05
59	Air **Thou art gone up on high** (1741) *bass*	3.12
60	Air **Thou art gone up on high** (1743) *soprano*	2.58
61	Air **How beautiful are the feet** (1741) *soprano*	4.50
62	Air **How beautiful are the feet** (1750) *alto*	3.12
63	Air **Their sound is gone out into all lands** (1743) *tenor*	1.08

The Subject is Messiah

We know nothing about what Handel thought of *Messiah*, but it must be significant that both of his portraits by Thomas Hudson (*c.*1748 and 1756) and his monument by Louis-François Roubiliac in Westminster Abbey all accord pride of place to its score. The idea for the oratorio was proposed by its librettist Charles Jennens (1700–1773), whose first documented connection to Handel was a subscription for the printed arias from *Rodelinda* (1725); he assiduously collected complete manuscripts of Handel's works prepared by the composer's own team of copyists, and he also owned a considerable library of Italian music from which Handel borrowed (literally and creatively). Jennens was the librettist of *Saul* and probably had some involvement in *Israel in Egypt*, Handel's pair of new oratorios first performed at the King's Theatre during the 1739 season. He also collaborated with Handel and the philosopher James Harris on the adaptation of Milton poems in the enlightenment fable *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (Lincoln's Inn Fields, 1740); during its composition he sent a progress report from London to his co-librettist Harris in Salisbury on 29 December 1739, to which he added:

> I have been preparing a Collection for him [Handel] from Scripture, which is more to my Tast & (by his own Confession) to his too; but I believe he will not set it this year, being desirous to please the Town with something of a gayer Turn.

Eighteen months later, Jennens had not given up on the idea. On 10 July 1741, shortly after Handel had just given what turned out to be his last-ever Italian opera performances, Jennens wrote to his close friend Edward Holdsworth:

> Handel says he will do nothing next Winter, but I hope I shall perswade him to set another Scripture Collection I have made for him, & perform it for his own Benefit in Passion Week. I hope he will lay out his whole Genius & Skill upon it, that the Composition may excell all his former Compositions, as the Subject excells every other Subject. The Subject is Messiah.

A devout High Anglican, Jennens' theological concept for the "Scripture Collection" was an evangelical manifesto of Jesus Christ's divinity and mission, and it was intended in part as a refutation of rationalized atheism and deism. The scrupulous adaptation and blending of scriptural verses selected from 14 books of the Old and New Testaments, most of them related to the liturgy for major feasts during the church calendar, constructed a microcosm of Christianity that was suitably solemn for Lent. It was organised into three distinct "acts" that were subdivided into numbered sections, much like theatrical scenes. Part 1 commences with Isaiah's messianic prophecies, and considers what the arrival of the Messiah will portend for the world; it is followed by prophecies of the virgin birth, and then a pastoral scene in which the angels appear to the shepherds, proclaiming Jesus' birth; the first part concludes with a consideration of Christ's redemptive miracles and his promise of succour. Part 2 concentrates on the Messiah's sacrifice, alludes to the passion story (from his scourging through to the crucifixion), the resurrection, his ascension to heaven, the gospel being proclaimed throughout the world, and God's eventual triumph over those who reject him. Part 3 applies the

doctrine of physical resurrection and spiritual redemption to all of us, the libretto expounding upon man's mortality and the Day of Judgment, and the oratorio concludes with worshipful praise for Jesus Christ. In a nutshell, Jennens designed that the Old Testament writings of Isaiah, aspects from the life and ministry of Jesus, and the epistles of St Paul to the early Christian church could all belong cohesively within a unifying truth.

On 22 August 1741 Handel began setting *Messiah* to music, no doubt intending (like Jennens) for it to be unveiled in Passion Week during the next London season. Just six days later, on 28 August, he dated his completion of Part 1; on 6 September he finished the "Hallelujah" chorus that closes Part 2, and the oratorio was completed on 14 September. The entire score had been written in only 24 days – although such prolific speed was not unusual for him. Some of the oratorio's music was modelled on his own previous compositions. Five choruses drew upon thematic material from three Italian chamber duets, two of which he had written as recently as July 1741: "For unto us a child is born" and "All we, like sheep, have gone astray" were both developed from the duet *No, di voi non vuò fidarmi* (HWV 189, Handel's autograph dated 3 July 1741), and "And he shall purify" and "His yoke is easy" each borrowed material from *Quel fior che all'alba ride* (HWV 192, dated 1 July 1741). "O death, where is thy sting?" took ideas from Handel's chamber duet *Se tu non lasci amore* (HWV 193, composed in the early 1720s). Two bass airs were modelled on numbers in his penultimate London opera *Imeneo* (1740): "The people that walked in darkness" redeveloped material from Argenio's brooding evocation of night in "Di cieca notte allor" (I.ii), and "Why do the nations" borrowed from Tirinto's vociferous rage aria "Sorge nell'alma mia" (II.iii).

Elsewhere in the oratorio, the spectre of Italian music is obvious. "He shall feed his flock" bears an uncanny resemblance to "Quanno nascette Ninno", an Italian folk carol still popular today in Sicily, Naples and in the Abruzzi mountains around Rome, where shepherds perform it on *zampogna* (bagpipes) and *piffaro* (shawms) – hence Handel's use of the term "Pifa" for the little sinfonia that sets the scene for angels announcing the Birth of Christ to shepherds; this "Pifa" adopts an Italian pastoral idiom similar to the final section of Corelli's so-called "Christmas Concerto" (Op.6 No.8), but the music more closely resembles an aria by Attilio Ariosti in his first London opera *Tito Manlio* (1717). The initial triple-time setting of "Rejoice greatly" develops an idea borrowed from Francesco Antonio Pistocchi's *Narciso* (1697), an opera written for the court at Ansbach where its composer had been the musical mentor of Handel's late patron Queen Caroline. The tense ritornello that begins "Thou shalt break them" took inspiration from an aria in Giovanni Porta's *Numitore*, which had inaugurated the Royal Academy of Music opera company on 2 April 1720.

Notwithstanding Handel's fluent speed of composing, he took special care over special moments, and paid close attention to detailed musical subtleties. A rare surviving example of his sketches contains the theme for the voice part in "He was despised", which he evidently spent time and trouble trying to get exactly right. There is an instruction

for the trumpets in "Glory to God" to play *da lontano e un poco piano* (i.e. "in the distance and a little quietly"); this is the trumpets' first appearance in the oratorio, but they are used sparingly, and their unbridled magnificence is reserved until the "Hallelujah" chorus, where they illustrate the regal authority of Jesus' emphatic victory. The trumpets also appear in the concluding chorus ("Worthy is the Lamb"), although in the meantime the principal player receives the limelight in "The trumpet shall sound", in which the obbligato instrument represents the arrival of God as our judge at the final resurrection.

Within days of completing the first draft Handel started work on *Samson*, a libretto by Newburgh Hamilton based on several works by Milton (he completed its first draft on 29 October 1741). *Messiah* and *Samson* were probably envisaged as the new centrepieces of London oratorio concerts that would have taken place during Lent 1742, but events took an unpredictable twist when Handel was invited to perform a series of subscription concerts in Dublin. His visit coincided with the opening of the new Great Music Hall in Fishamble Street, where he directed two short series of subscription concerts between 23 December 1741 and 7 April 1742. Staying in Ireland longer than expected, Handel ran out of suitable works to perform, so he organised the first performance of *Messiah*, held in aid of three Dublin charities rather than for his own benefit. It was estimated that the Great Music Hall's capacity was 600, but about 700 people crammed in to hear the premiere of *Messiah* on 13 April 1742.

After a nine-month visit, Handel left Ireland in August 1742. Upon returning to London, he posted a copy of the Dublin wordbook of *Messiah* to Jennens, who was annoyed by error-strewn misrepresentations of his intentions. It prompted Jennens to supervise the production of an accurate wordbook sold to the audience at the oratorio's first London performance at Covent Garden on 23 March 1743. On the title-page he added a motto from Virgil's Fourth Eclogue, "*Majora canamus*" ("Let us sing of somewhat greater things"), placed next to Biblical quotations from 1 Timothy 3:16 and Colossians 2:3 that clarified these "greater things" are the "Mystery of Godliness" and "the Treasures of Wisdom and Knowledge" of Christian faith. The belated first London performance was advertised in newspapers obliquely as "A New Sacred Oratorio", perhaps not daring to draw attention to a sacred work entitled *Messiah* being performed in a profane playhouse. It took a few years for puritanical objections to God's Word in the playhouse to be assuaged.

Jennens was severely disappointed by aspects of the music and word-setting, but over time he was appeased to an extent. During their last collaboration on *Belshazzar* (written between August and October 1744), Handel offered to improve parts of *Messiah* that had irritated his literary friend. Just over a year later, on 30 August 1745, Jennens reported to Holdsworth that "he has made a fine Entertainment of it, tho' not near so good as he might & ought to have done. I have with some great difficulty made him correct some of the grossest faults in the composition." There are corrections in the performing score in Jennens' hand, and some of his strongest criticisms probably motivated a few of the composer's alterations in later revivals.

Handel supervised a total of 36 performances of *Messiah* during his lifetime. He never performed the oratorio exactly as it appears in his autograph manuscript, but made several revisions and a substitution before the Dublin premiere, and he continued to make pragmatic and even substantial artistic changes whenever different circumstances required the music to be adapted, rewritten, transposed, abridged or expanded. In 1750 Handel initiated annual charity performances of the oratorio at the chapel of the Foundling Hospital, held each May after the end of his Covent Garden concert seasons. After a slow start, *Messiah* became established in London as an iconic masterpiece during the last decade of its composer's lifetime, although it did not appear fully in print until posthumously in 1767.

Choices and Bonuses

John Nelson and The English Concert opt for several variants within the context of the oratorio that were either part of Handel's original autograph (1741), changes made for the first performances in Dublin (1742), or substitutions for London revivals in 1745 (at the King's Theatre), 1749 and 1750 (both at Covent Garden).

Part 1 has the spectacular new alto setting of "But who may abide" created in 1750 for the castrato Guadagni, its slow melodic sections contrasted theatrically with fast virtuoso passages that illustrate vividly the "refiner's fire". We also hear the full-length da capo Pifa that Handel extended from just 11 bars during the 1741 compositional process (although he shortened it back again by the early 1750s). "Rejoice greatly" was recomposed in common 4/4 time in 1745; Handel not only recast its bucolic 12/8 rhetoric into a statement of firm rhymical impetus but also fixed an unfortunate repetition of consecutive compound-triple-time numbers. "He shall feed his flock" is the 1749 version that has its first verse for alto and then a subtle transposition for soprano in the second verse; the strophic number was composed originally for soprano (1741) but instead sung in Dublin (1742) by the alto Susannah Cibber, and it continued to be a solo song for either voice-type in 1743–45 and on some occasions after 1750.

Part 2 includes the Dublin 1742 duet "How beautiful are the feet", for which the initial musical ideas in the 1741 autograph soprano air (see below) were recycled in a brief exchange between two countertenors that leads swiftly into the new chorus "Break forth into joy" – an inserted text that was not part of Jennens' libretto and must have annoyed the librettist because the rest of the words taken from Romans 10, "Their sound is gone out to all lands", were omitted. For the interpolated Dublin chorus Handel incorporated an idea from his *Dixit Dominus* (Rome, 1707) for the descending phrase "Glad tidings" passed down through the choir parts. Afterwards, Nelson includes the 1745 chorus "Their sound is gone out", probably composed at the insistence of Jennens so that the key principle of evangelising the gospel "unto the ends of the world" was treated with sufficient seriousness. Part 3 adopts the long 1741 autograph version of the duet "O death, where is thy sting?", which was shortened considerably from 41 to 24 bars at some point during the early 1740s.

Eight bonus tracks provide an illuminating cross-section of several movements that existed in considerably different settings between 1741 and 1750, before the oratorio eventually settled into something closer to its familiar "standard" text in the early 1750s. In the 1741 autograph score, "But who may abide the day of His coming" is a bass air that remains in the same meter and style throughout; this simpler music was used in slightly adjusted ways until the radical new setting of the text was composed for Guadagni in 1750. The 1741 autograph also has the first version of "Rejoice greatly", a long *dal segno* Italianate aria that skips merrily in 12/8 (recorded here), although it was probably before the Dublin premiere that Handel shortened its first section for a more compact form that was used until it was replaced by the new 4/4 setting in 1745.

Two unusual variants relate exclusively to Handel's first London revival at Covent Garden in 1743. In the nativity section of Part 1 the accompanied recitative passage "And lo, the angel of the Lord came upon them" was replaced by a short arioso for the theatre actress and singer Kitty Clive (featuring slightly adjusted words, "But lo, the angel of the Lord came upon them", and accompanied only by continuo). The words "Their sound is gone out" had been absent from Handel's Dublin performances, so he rectified this to some extent for the oratorio's unveiling in London with the interpolation of another brief new arioso for the tenor John Beard (also accompanied only by continuo). Neither of these peculiar 1743 little songs were ever performed by Handel again.

Two numbers in Part 2 exist in multiple versions. The first setting of "Thou art gone up on high" in the autograph (and used in Dublin) was for bass voice, but this was rewritten extensively for low soprano (probably Kitty Clive) in 1743; it was then rewritten again for the castrato Guadagni in 1750 (the option preferred in Nelson's main performance). In Handel's autograph "How beautiful are the feet" is a full-length *dal segno* aria for soprano with its middle section on the words "Their sound is gone out into all lands". This was never performed but replaced by Handel in the Dublin premiere by a brief duet leading into the new chorus "Break forth into joy" (see above), which he modified for London in 1743 by replacing one of the alto solo parts with a soprano. However, for performances at the King's Theatre in 1745, the composer prepared a new reworked version of the discarded 1741 soprano air's first part, designed to be followed by the new chorus setting of "Their sound is gone out"; the fourth scheme for this problematic corner for *Messiah* was probably carried out after complaints from Jennens, and thereafter the sequence of movements became settled – although Handel rewrote the short air "How beautiful are the feet" in C minor for the castrato Guadagni in 1750.

David Vickers

Ce sujet, c'est le Messie

Si nous ignorons ce que Haendel pensait de son *Messie*, il est révélateur que les deux portraits de lui réalisés par Thomas Hudson (vers 1748 et 1756) et le monument de Westminster Abbey que lui a consacré Louis-François Roubiliac font tous une place de choix à cette partition. L'idée de cet oratorio fut suggérée par celui qui allait se charger du livret, Charles Jennens (1700–1773). Le premier document qui relit celui-ci à Haendel est une souscription pour une édition des airs de *Rodelinda* (1725). Jennens collectionnait avec passion les œuvres du compositeur saxon dont l'équipe de copistes lui préparait un exemplaire, il possédait également une impressionnante collection de musique italienne dans laquelle Haendel puisait (littéralement et d'un point de vue artistique). Jennens écrivit le livret de *Saul* et il fut sans doute impliqué dans celui d'*Israël en Égypte*, deux oratorios haendéliens qui furent donnés au King's Theatre au cours de la même saison en 1739. Il travailla également avec Haendel et le philosophe James Harris à l'adaptation de poèmes de John Milton pour la fable allégorique *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (Lincoln's Inn Fields, 1740). Le 29 décembre 1739, durant la composition de la partition, il envoie de Londres à son colibrettiste Harris, demeurant à Salisbury, un compte rendu sur l'avancée du travail, auquel il ajoute :

> J'ai préparé pour lui [Haendel] une collection de textes tirés de la Bible, qui est plus de mon goût et du sien aussi (de son propre aveu) ; mais je crois qu'il ne la mettra pas en musique cette année, désireux qu'il est de faire plaisir aux Londoniens avec quelque chose de plus gai.

Dix-huit mois plus tard, Jennens n'a pas abandonné l'idée. Le 10 juillet 1741, peu après que Haendel a donné ce qui seront ses dernières représentations de son ultime opéra italien, il écrit à son proche ami Edward Holdsworth :

> Haendel dit qu'il ne fera rien l'hiver prochain, mais j'espère le persuader de mettre en musique une autre collection de textes bibliques que j'ai faite pour lui, et de donner son œuvre en concert pour son propre bénéfice au cours de la Semaine sainte. J'espère qu'il y mettra tout son génie et tout son talent, que la composition surpassera tout ce qu'il a écrit jusqu'ici, de même que le sujet surpasse tout autre sujet. Ce sujet, c'est le Messie.

Jennens, qui était un Anglican dévot, se proposait avec sa « collection de textes bibliques » de produire un manifeste évangélique de la divinité de Jésus-Christ et de sa mission, manifeste qui se voulait en partie une réfutation de la rationalité de l'athéisme et du déisme. En compilant et adaptant, de manière scrupuleuse, des versets bibliques choisis dans quatorze livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, la plupart d'entre eux liés aux grandes fêtes du calendrier liturgique, il fabrique un microcosme de christianisme dont la solennité convient parfaitement au Carême. Son livret est organisé en trois « actes » distincts subdivisés en sections numérotées, telles des numéros d'opéra.

La Première Partie commence par la prophétie messianique d'Isaïe et mesure ce que la venue du Messie signifiera pour le monde ; suit la prophétie de l'Incarnation, puis une scène pastorale dans laquelle les anges apparaissent aux bergers, proclamant la naissance de Jésus ; cette partie s'achève sur l'évocation des miracles que fera le Christ et l'aide qu'il apportera aux hommes. La Deuxième Partie est centrée sur le sacrifice du Messie. Elle fait allusion à la Passion (depuis la flagellation jusqu'à la crucifixion), la Résurrection, l'Ascension, la proclamation de l'Évangile jusqu'au bout du monde, et le triomphe final de Dieu sur ceux qui le rejettent. La Troisième Partie évoque la résurrection et la rédemption spirituelle de toute l'humanité, le livret insistant sur la victoire sur la mort au moment du Jugement dernier, et l'oratorio s'achève sur une louange du Christ. Jennens montre ainsi que les prophéties d'Isaïe dans l'Ancien Testament, certains aspects de la vie et du ministère du Christ, et les épîtres de Paul aux premiers chrétiens peuvent former un tout cohérent autour d'une vérité unificatrice.

C'est le 22 août 1741 que Haendel se lance dans la composition du *Messie*, sans aucun doute avec l'intention de le donner à Londres l'année suivante durant la Semaine sainte (comme c'était l'idée de Jennens). Seulement six jours plus tard, le 28 août, il met une date sur l'achèvement de la Première Partie ; le 6 septembre, il finit l'*Hallelujah* qui conclut la Deuxième Partie et le 14 septembre il met un point final à sa partition. Celle-ci a donc été écrite en vingt-quatre jours seulement, ce qui est remarquable même si une telle vitesse de composition n'était pas inhabituelle avec lui. Cette célérité n'est peut-être pas étrangère au fait qu'il a modelé une partie de l'oratorio sur des œuvres antérieures de sa plume. Cinq chœurs reprennent des thèmes de trois duos italiens, dont deux étaient récents : « *For unto us a child is born* » et « *All we, like sheep, have gone astray* » s'inspirent tous les deux du duo « *No, di voi non vuò fidarmi* » HWV 189, dont l'autographe est daté du 3 juillet 1741 ; « *And he shall purify* » et « *His yoke is easy* » empruntent chacun à « *Quel fior che all'alba ride* » HWV 192, daté du 1er juillet 1741 ; « *O death, where is thy sting ?* » reprend des idées du duo « *Se tu non lasci amore* » HWV 193, composé au début des années 1720. Par ailleurs, deux airs de basse sont modelés sur des numéros de son avant-dernier opéra londonien, *Imeneo* (1740) : « *The people that walked in darkness* » reprend du matériau de « *Di cieca notte allor* », sombre évocation de la nuit chantée par Argenio à l'Acte I, scène 2, et « *Why do the nations* » emprunte à l'air « *Sorge nell'alma mia* » de l'Acte II, scène 3, où Tirinto laisse éclater sa colère.

Ailleurs, l'ombre de la musique italienne est manifeste. « *He shall feed his flock* » présente une ressemblance troublante avec « *Quanno nascette Ninno* », un noël encore populaire aujourd'hui en Sicile, à Naples et dans les montagnes des Abruzzes, à l'est de Rome, où les bergers le joue sur des *zampogne* (cornemuses) et des *piffari* (chalemies) – d'où le recours de Haendel au mot *Pifa* pour qualifier la petite *sinfonia* qui plante le décor pour l'épisode où les anges annoncent aux bergers la naissance du Christ. Si ce *Pifa* adopte le même idiome de pastorale italienne que le dernier mouvement du Concerto dit « de Noël » de Corelli (op. 6 n° 8), il ressemble plus par

sa thématique à un air du premier opéra londonien d'Attilio Ariosti, *Tito Manlio* (1717). La version initiale en rythme ternaire de « *Rejoice greatly* » développe une idée empruntée à *Narciso* (1697), un opéra que Francesco Antonio Pistocchi composa pour la cour d'Ansbach où il avait été le mentor musical d'une mécène de Haendel, la reine Caroline décédée en 1737. Enfin, la ritournelle tendue qui ouvre « *Thou shalt break them* » s'inspire d'un air de *Numitore*, de Giovanni Porta, ouvrage avec lequel la troupe d'opéra londonienne de la Royal Academy of Music avait débuté le 2 avril 1720.

Haendel a beau avoir composé avec célérité, il n'en a pas moins traité avec un soin particulier certains passages-clés et a fait preuve d'une grande attention aux détails les plus subtils. Une des rares esquisses de son oratorio ayant survécu, qui renferme le thème vocal de « *He was despised* », montre qu'il ne ménagea pas ses efforts pour arriver à la version idéale. Dans « *Glory to God* », une indication requiert des trompettistes qu'ils jouent *da lontano e un poco piano* (« de loin et assez doucement »). C'est la première apparition des trompettes dans l'œuvre, mais elles sont utilisées avec retenue, leur splendeur éclatante étant réservée à l'« *Hallelujah* » où elles illustrent la victoire emphatique du Royaume de Dieu et du Christ. Elles figurent également dans le chœur final « *Worthy is the Lamb* », mais avant cela, dans « *The trumpet shall sound* », la lumière des projecteurs se braque sur la trompette solo qui représente l'arrivée de Dieu au moment du Jugement dernier et de la résurrection des morts.

Quelques jours avant de terminer sa première ébauche, Haendel se lance dans *Samson* dont le livret, signé Newburgh Hamilton, s'appuie sur plusieurs œuvres de Milton (le compositeur achèvera sa première ébauche le 29 octobre 1741). *Le Messie* et *Samson* étaient probablement destinés à être les plats de résistance de la saison londonienne d'oratorios durant le Carême 1742, mais les choses prennent alors un tour inattendu : le compositeur est invité à donner une série de concerts d'abonnement à Dublin. Son séjour dans cette ville coïncide avec l'inauguration d'une nouvelle grande salle de concert, Fishamble Street, où il dirige deux courtes séries de concerts d'abonnement entre le 23 décembre 1741 et le 7 avril 1742. Restant finalement plus longtemps que prévu à Dublin, il se trouve à court de partitions à faire entendre au public irlandais, et il décide donc de mettre sur pied la première audition du *Messie*, qui sera donné au profit de trois œuvres de bienfaisances locales et non pour son propre bénéfice. On estime que la nouvelle salle de concert pouvait accueillir six cents personnes, mais c'est quelque sept cents passionnés qui se pressent le 13 avril 1742 pour entendre *Le Messie*.

Haendel quitte l'Irlande en août 1742, au terme d'un séjour de neuf mois. De retour à Londres, il envoie à Jennens un exemplaire du livret du *Messie* présenté à Dublin. Le librettiste, constatant avec irritation que ses intentions ont été mal interprétées à de nombreux endroits, se charge de faire imprimer une version correcte du texte qui est vendue au public de la première exécution londonienne de l'oratorio, à Covent Garden, le 23 mars 1743. Sur la page de titre, il a ajouté une devise tirée de la Quatrième Églogue de Virgile, « *Majora canamus* » (« Chantons des sujets

plus élevés ») à côté de citations bibliques explicatives (1 Timothée 3:16 et Colossiens 2:3) : ces « sujets plus élevés », ce sont « le mystère de Dieu » et « les trésors de la sagesse et de la science » que recèle la foi chrétienne. Le concert londonien est annoncé dans la presse de manière discrète : il est fait mention d'un « Nouvel Oratorio Sacré », peut-être n'osait-on pas attirer l'attention sur le fait qu'une œuvre religieuse intitulée *Le Messie* allait être donnée dans un lieu profane. Il faudra attendre encore quelques années pour que se dissipent les objections puritaines à ce que la parole de Dieu soit entendue dans un théâtre.

Jennens était extrêmement déçu par certains aspects de la mise en musique du texte, mais avec le temps il s'apaisera quelque peu. Durant son dernier travail de collaboration avec Haendel, sur *Belshazzar*, écrit entre août et octobre 1744, le compositeur lui propose d'améliorer certaines parties du *Messie* qui lui avaient déplu. Un an plus tard, le 30 août 1745, Jennens écrit à son ami Holdsworth à propos de l'oratorio : « [Haendel] a réalisé un beau divertissement, même s'il aurait pu et dû le rendre encore bien meilleur. Je lui ai fait corriger, non sans grande difficulté, quelques-unes des fautes les plus grossières dans la composition. » Dans la partition figurent quelques corrections de la main de Jennens, et certaines de ses critiques les plus sévères ont probablement motivé quelques-uns des remaniements que le compositeur fera à l'occasion de reprises de l'œuvre.

Haendel supervisera en tout trente-six exécutions du *Messie*. Il ne l'interprétera jamais exactement comme il figure dans le manuscrit autographe : il avait déjà fait quelques modifications et une substitution avant la première de Dublin et, de manière pragmatique, il continuera d'apporter des changements à la partition, dont certains substantiels, chaque fois que les circonstances exigeront d'adapter, de réécrire, de transposer, d'abréger ou de rallonger quelque chose. En 1750, il institue une reprise annuelle de l'oratorio au mois de mai, après la fin de sa saison à Covent Garden, dans la chapelle du Foundling Hospital, au profit d'œuvres de bienfaisance. Après un démarrage lent, *Le Messie* deviendra à Londres un chef-d'œuvre emblématique dans les dernières années du compositeur, mais la partition ne sera pas imprimée intégralement avant 1767, à titre posthume.

Les choix des interprètes et le bonus

John Nelson et l'English Concert ont choisi des variantes de la partition dont certaines figurent dans l'autographe d'origine (1741), d'autres sont des changements opérés pour la première exécution de Dublin (1742), d'autres encore des substitutions faites pour des reprises londoniennes au King's Theatre, en 1745, ou à Covent Garden, en 1749 et 1750.

Dans la Première Partie, on entend la nouvelle version spectaculaire pour alto de « *But who may abide* », créée en 1750 pour le castrat Guadagni, qui oppose de manière théâtrale de lentes mélodies à des passages virtuoses illustrant avec éloquence « le feu du purificateur ». On entend également le long Pifa avec da capo, extension des onze mesures originelles, qui date de la genèse de l'œuvre, en 1741 (Haendel reviendra cependant à la version courte au début des années 1750). Pour « *Rejoice greatly* », Nelson a opté pour la version de 1745 dans laquelle

le compositeur remania le texte musical en adoptant une mesure à 4/4 – non seulement il transformait ainsi la rhétorique bucolique à 12/8 en un message au rythme solide et énergique, mais il supprimait une accumulation malencontreuse de numéros successifs en rythme ternaire. Pour « *He shall feed his flock* » a été choisie la version de 1749 qui se compose d'un premier couplet pour alto et d'un deuxième couplet transposé subtilement pour soprano. Ce numéro fut écrit à l'origine pour soprano mais chanté à Dublin, en 1742, par l'alto Susannah Cibber, et il continua à être attribué à l'un ou l'autre type de voix en 1743–1745, et à certaines occasions après 1750.

La Deuxième Partie comprend le duo de Dublin « *How beautiful are the feet* » (1742), où sont recyclées les idées musicales de l'air pour soprano de l'autographe de 1741 (voir ci-dessous) en un bref échange entre deux contre-ténors qui mène rapidement au nouveau chœur « *Break forth into joy* », lequel est écrit sur des paroles rajoutées au livret de Jennens qui ont dû irriter celui-ci parce qu'elles évinçaient le reste du texte emprunté à Romains 10, « *Their sound is gone out to all lands* ». Haendel utilise dans ce chœur une idée de son *Dixit Dominus* (Rome, 1707) pour la phrase descendante sur « *Glad tidings* », qui passe d'un pupitre vocal à l'autre. Ensuite, Nelson insère le chœur de 1745 « *Their sound is gone out* », probablement ajouté à l'insistance de Jennens pour que soit traité avec suffisamment de sérieux l'idée essentielle de la divulgation de l'Évangile « jusqu'au bout du monde ». Dans la Troisième Partie a été retenue la longue version autographe du duo « *O death, where is thy sting ?* » (1741), qui fut considérablement raccourcie de 41 à 24 mesures dans les années suivantes.

Huit plages bonus apportent un supplément éclairant sur plusieurs mouvements qui furent joués dans des versions très différentes, entre 1741 et 1750, avant que l'oratorio ne se fixe, au début des années 1750, en une forme plus proche de celle « standard » que nous connaissons. La première plage bonus est la version de l'autographe de 1741 de « *But who may abide the day of His coming* », un air de basse plein de simplicité qui ne change pas de mesure et reste dans le même style d'un bout à l'autre ; il fut repris avec de légères modifications jusqu'au bouleversement radical qu'apporta la nouvelle version composée pour Guadagni en 1750. Dans l'autographe de 1741 figure également la première version de « *Rejoice greatly* » que l'on entend ici, un long air *dal segno* qui sautille gaiement à 12/8 ; c'est probablement avant la première de Dublin que Haendel raccourcit sa première partie pour obtenir une forme plus compacte qui fut utilisée jusqu'à ce qu'elle fut remplacée en 1745 par la nouvelle version à 4/4.

Deux variantes méconnues renvoient exclusivement à la première reprise de l'œuvre, à Covent Garden, en 1743. Dans le passage de la Première Partie consacré à la Nativité, le récitatif accompagné « *And lo, the angel of the Lord came upon them* » fut remplacé par un bref arioso destiné à l'actrice et cantatrice Kitty Clive, accompagné simplement par le continuo et avec un léger changement de texte (« *But lo, the angel of the Lord came upon them* »). Par ailleurs, comme les paroles « *Their sound is gone out* » avaient été absentes à Dublin, Haendel rectifia cela pour la première exécution londonienne en interpolant un autre bref arioso, également accompagné uniquement par le continuo, à l'intention du ténor John Beard. Le compositeur ne redonna jamais ces deux curieux petits morceaux de 1743.

Deux numéros de la Deuxième Partie existent dans de multiples versions : « *Thou art gone up on high* », dont la première mouture, qui figure dans l'autographe et fut utilisée à Dublin, est pour basse, fut complètement remanié en 1743 pour soprano grave (probablement à l'intention de Kitty Clive) et à nouveau réécrit en 1750 pour le castrat Guadagni (Nelson a opté pour cette dernière option dans l'exécution intégrale) ; « *How beautiful are the feet* », air *dal segno* pour soprano dans l'autographe, avec sa partie centrale sur les paroles « *Their sound is gone out into all lands* », ne fut jamais joué mais remplacé à Dublin par un bref duo menant au nouveau chœur « *Break forth into joy* » (voir ci-dessus) ; pour la première de Londres de 1743, Haendel remplaça l'une des deux parties d'alto par une soprano, mais en 1745, pour les concerts au King's Theatre, il réalisa une nouvelle version de la première partie de l'air de soprano de 1741 qui avait été écarté, cette nouvelle version débouchant ensuite sur le nouveau chœur *« Their sound is gone out »* ; la quatrième mouture de cet endroit problématique du *Messie* fut probablement préparée à la suite de récriminations de Jennens et la séquence de mouvements ne bougea plus ensuite – Haendel transposa simplement le bref air « *How beautiful are the feet* » en *ut* mineur pour Guadagni en 1750.

David Vickers

Traduction : Daniel Fesquet

Es handelt sich um den Messias

Wir wissen nichts darüber, was Händel selbst über den *Messias* dachte, aber es muss von Bedeutung sein, dass seine beiden Porträts von Thomas Hudson (ca. 1748 und 1756) und sein Denkmal von Louis-François Roubiliac in der Westminster Abbey gerade dieser Partitur einen hohen Stellenwert einräumen. Die Idee für das Oratorium wurde Händel von seinem Librettisten Charles Jennens (1700–1773) vorgeschlagen, dessen erste belegte Verbindung zum Komponisten ein Abonnement der gedruckten Arien aus *Rodelinda* (1725) war. Er sammelte eifrig vollständige Manuskripte von Händels Werken, die von dessen Kopisten-Team angefertigt worden waren, und er besaß auch eine beträchtliche Bibliothek italienischer Musik, aus der Händel (im wahrsten Sinne des Wortes und kreativ) Anleihen machte. Jennens war der Librettist des Oratoriums *Saul* und war wahrscheinlich auch an *Israel in Egypt* beteiligt, Händels zwei neuen Oratorien, die während der Saison 1739 im King's Theatre uraufgeführt wurden. Er arbeitete auch mit Händel und dem Philosophen James Harris an der Adaption von Milton-Gedichten zu dem aufklärerischen allegorischen Text *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (Lincoln's Inn Fields, 1740) zusammen. Während der Komposition schickte er am 29. Dezember 1739 einen Bericht über den Fortschritt des Projekts aus London an seinen Co-Librettisten Harris nach Salisbury, dem er hinzufügte:

> Ich habe für ihn [Händel] eine Sammlung aus der Heiligen Schrift vorbereitet, die mehr meinem Geschmack ist und (nach seinem eigenen Bekenntnis) auch ihm gefällt; aber ich glaube, dass er die Vertonung dieses Jahr nicht mehr schaffen wird, da er den Londoner gerne mit einer etwas fröhlicheren Musik gefallen möchte.

18 Monate später hatte Jennens die Idee noch nicht aufgegeben. Am 10. Juli 1741, kurz nachdem Händel gerade seine – wie es sich später herausstellen sollte – letzten italienischen Opernaufführungen gegeben hatte, schrieb Jennens an seinen engen Freund Edward Holdsworth:

> Händel sagt, dass er im nächsten Winter nichts unternehmen wird, aber ich hoffe, dass ich ihn dazu überreden kann, eine weitere Zusammenstellung von Bibeltexten, die ich für ihn kompiliert habe, zu vertonen und sie zu seinem eigenen Vorteil in der Passionswoche aufzuführen. Ich hoffe, dass er sein ganzes Genie und Können darauf ausrichten wird, dass dieses Werk alle seine früheren Kompositionen übertrifft, ebenso wie das Sujet auch jedes andere Sujet übertrifft. Es handelt sich nämlich um den Messias.

Als gläubiger Anglikaner der Hochkirche war Jennens' theologisches Konzept für die „Zusammenstellung von Bibeltexten", ein Manifest der Göttlichkeit und Mission Jesu Christi aus den Evangelien, darüber hinaus war es auch teilweise als Widerlegung des rationalisierten Atheismus und Deismus gedacht. Durch die sorgfältige Adaption und Mischung von Bibelversen aus 14 Büchern des Alten und Neuen Testaments, von denen sich die meisten auf die Liturgie wichtiger Feste im Kirchenjahr beziehen, entstand ein Mikrokosmos des Christentums,

der für die Fastenzeit angemessen feierlich war. Die Zusammenstellung war in drei voneinander getrennte „Akte“ gegliedert, die ähnlich wie Theaterszenen in nummerierte Abschnitte unterteilt waren. Teil 1 beginnt mit Jesajas messianischen Prophezeiungen und untersucht, was die Ankunft des Messias für die Welt bedeuten wird. Es folgen Prophezeiungen über die Jungfrauengeburt und dann eine pastorale Szene, in der die Engel den Hirten erscheinen und die Geburt Jesu verkünden. Der erste Teil endet mit einer Betrachtung der Erlösungswunder Christi und seines Beistandsversprechens. Teil 2 konzentriert sich auf das Opfer des Messias, spielt auf die Passionsgeschichte an (von seiner Geißelung bis zur Kreuzigung), die Auferstehung, seine Himmelfahrt, die weltweite Verkündigung des Evangeliums und Gottes letztendlichen Triumph über diejenigen, die ihn ablehnen. Teil 3 wendet die Lehre der physischen Auferstehung und der geistigen Erlösung auf uns alle an, das Libretto ermahnt den Menschen an prominenter Stelle an seine Sterblichkeit und den Tag des Jüngsten Gerichts. Das Oratorium endet mit einem anbetenden Lobpreis für Jesus Christus. Kurz gesagt, Jennens realisierte, dass die alttestamentlichen Schriften Jesajas, die Aspekte aus dem Leben und Wirken Jesu sowie die Briefe des heiligen Paulus an die frühchristliche Kirche alle zusammenhängend zu einer einheitlichen Wahrheit gehören könnten.

Am 22. August 1741 begann Händel mit der Vertonung von *Messias*, zweifellos mit der gleichen Absicht wie Jennens, das Werk in der Passionswoche der nächsten Londoner Saison zur Aufführung zu bringen. Nur sechs Tage später, am 28. August, datierte er die Fertigstellung von Teil 1. Am 6. September beendete er den Halleluja-Chor, der Teil 2 abschließt, und am 14. September wurde das Oratorium fertiggestellt. Die gesamte Partitur war in nur 24 Tagen komponiert worden – obwohl eine so hohe Geschwindigkeit für Händel nicht ganz ungewöhnlich war. Ein Teil der Musik des Oratoriums orientierte sich an seinen eigenen früheren Kompositionen. Fünf Chorsätze stützten sich auf thematisches Material aus drei italienischen Kammerduetten, von denen er zwei erst im Juli 1741 geschrieben hatte: „For unto us a child is born“ und „All we, like sheep, have gone astray“, wurden beide aus dem Duett *No, di voi non vuò fidarmi* (HWV 189, Händels Autograph ist auf den 3. Juli 1741 datiert) entwickelt und „And he shall purify“ und „His yoke is easy“, jeweils entlehntes Material aus *Quel fior che all’alba ride* (HWV 192, datiert am 1. Juli 1741). „O death, where is thy sting?“ nahm Ideen von Händels Kammerduett *Se tu non lasci amore* (HWV 193, komponiert in den frühen 1720er Jahren) auf. Zwei Bassarien wurden Nummern aus seiner vorletzten Londoner Oper *Imeneo* (1740) nachempfunden: „The people that walked in darkness“ entwickelte Material aus Argenios grüblerischer Beschwörung der Nacht in „Di cieca notte allor“ (I.2) neu, und „Why do the nations“ ist Tirintos lautstarker Wutarie „Sorge nell’alma mia“ (II.3) entlehnt.

An anderer Stelle im Oratorium ist das „Gespenst“ der italienischen Musik offensichtlich. „He shall feed his flock“ hat eine sehr große Ähnlichkeit mit „Quanno nascette Ninno“, einem italienischen Volkslied, das auch heute noch in Sizilien, Neapel und in den Abruzzen rund um Rom beliebt ist, wo Schäfer es auf Zampogna (Dudelsack) und Piffaro (Schalmei) aufführen – daher verwendet Händel den Begriff „Pifa“ für die kleine Sinfonia, in der Engel den Hirten die Geburt Christi verkünden. Diese „Pifa“ übernimmt eine ähnliche italienische pastorale Musiksprache, wie die im letzten Abschnitt von Corellis sogenanntem „Weihnachtskonzert“ (Op. 6, Nr. 8), die Musik erinnert jedoch eher an eine Arie aus Attilio Ariostis erster Londoner Oper *Tito Manlio* (1717). Die ursprüngliche Vertonung von „Rejoice greatly“ im Dreiertakt entwickelt eine Idee, die Francesco Antonio Pistocchis *Narciso* (1697) entlehnt ist, einer Oper, die für den Hof in Ansbach geschrieben wurde, woihr Komponist der musikalische Mentor von Händels verstorbener Mäzenin, Königin Caroline, gewesen war. Das spannungsgeladene Ritornell, das mit „Thou shalt break them“ beginnt, wurde von einer Arie aus Giovanni Portas *Numitore* inspiriert, mit dem am 2. April 1720 die Opernsaison der Royal Academy of Music eröffnet wurde.

Ungeachtet Händels flüssiger Geschwindigkeit beim Komponieren durchdachte er besondere Momente sorgfältig und achtete genau auf musikalische Feinheiten. Ein seltenes erhaltenes Beispiel seiner Skizzen enthält das Thema für die Singstimme in „He was despised“, bei dem er offenbar Zeit und Mühe darauf verwendet hat, es genau richtig hinzubekommen. In „Glory to God“ gibt es eine Anweisung für die Trompeten, *da lontano e un poco piano* zu spielen (d. h. „aus der Ferne und ein wenig leise“). Dies ist der erste Auftritt der Trompeten in dem Oratorium, aber sie werden sparsam eingesetzt und ihre ungezügelte Pracht bleibt bis dem „Halleluja“-Chor vorbehalten, wo sie die königliche Autorität des nachdrücklichen Sieges Jesu verdeutlichen. Die Trompeten tauchen auch im Schlusschor auf („Worthy is the Lamb“), obwohl in der Zwischenzeit das Instrument als Protagonist in „The trumpet shall sound“ im Rampenlicht steht, in dem das obligate Instrument die Ankunft Gottes als unser Richter bei der letzten Auferstehung darstellt.

Nur wenige Tage nach Fertigstellung des ersten Entwurfs begann Händel mit der Arbeit an *Samson*, einem Libretto von Newburgh Hamilton, das auf mehreren Werken von Milton basiert (er vollendete den ersten Entwurf am 29. Oktober 1741). *Messias* und *Samson* waren wahrscheinlich als die neuen Hauptstücke der Londoner Oratorienkonzerte vorgesehen, die während der Fastenzeit 1742 stattfinden sollten, doch die Ereignisse nahmen eine unvorhersehbare Wendung, als Händel eingeladen wurde, eine Reihe von Abonnementskonzerten in Dublin zu geben. Händels Besuch fiel mit der Eröffnung der neuen Great Music Hall in der Fishamble Street zusammen, wo er zwischen dem 23. Dezember 1741 und dem 7. April 1742 zwei kurze Reihen von Abonnementskonzerten leitete. Da Händel länger als geplant in Irland blieb, gingen ihm die zur Aufführung geeigneten

Werke aus. Deshalb organisierte er die Uraufführung von *Messias*, die zugunsten von drei Dubliner Wohltätigkeitsorganisationen und nicht zu seinem eigenen Vorteil stattfand. Man schätzte die Kapazität des Großen Musiksaals auf ca. 600 Personen, doch am 13. April 1742 drängten sich etwa 700 Menschen dort, um der Uraufführung des *Messias* beizuwohnen.

Nach einem neunmonatigen Aufenthalt verließ Händel Irland im August 1742. Nach seiner Rückkehr nach London schickte er Jennens eine Kopie des Dubliner Textbuchs des Messias. Dieser ärgerte sich über die mit Fehlern durchsetzten Falschinterpretationen seiner Absichten und entschied sich, die Erstellung eines korrekten Textbuchs zu überwachen, das dem Publikum bei der ersten Londoner Aufführung des Oratoriums am 23. März 1743 in Covent Garden verkauft wurde. Auf dem Titelblatt fügte er ein Motto aus Vergils 4. Ekloge hinzu: *„Majora canamus“* („Lasst uns etwas Größeres besingen“), neben Bibelzitaten aus 1 Timotheus 3,16 und Kolosser 2,3, die verdeutlichen, dass diese „größeren Dinge“ das „Geheimnis der Göttlichkeit“ und „die Schätze der Weisheit und des Wissens“ des christlichen Glaubens sind. Die verspätete Erstaufführung in London wurde in den Zeitungen etwas ungewöhnlich als „Ein neues heiliges Oratorium“ beworben, vielleicht wagte man es nicht, die Aufmerksamkeit auf ein heiliges Werk mit dem Titel „*Messias*“ zu lenken, das in einem profanen Schauspieltheater aufgeführt wurde. Es dauerte einige Jahre, bis die puritanischen Einwände gegen Gottes Wort im Schauspielhaus zerstreut werden konnten.

Jennens war von bestimmten Aspekten der Musik und der Wortvertonung schwer enttäuscht, doch mit der Zeit legte sich dies, und er war wieder einigermaßen besänftigt. Während ihrer letzten Zusammenarbeit an *Belshazzar* (geschrieben zwischen August und Oktober 1744) bot Händel an, Teile des *Messias* zu verbessern, die seinen literarischen Freund verärgert hatten. Etwas mehr als ein Jahr später, am 30. August 1745, berichtete Jennens an Holdsworth: „Er hat eine gute Unterhaltung daraus gemacht, wenn auch nicht annähernd so gut, wie er es hätte tun können und sollen. Ich habe es mit großer Mühe geschafft, dass er einige der gröbsten Fehler in der Komposition korrigierte.“ Es gibt Korrekturen in der Partitur von Jennens’ Hand, und einige seiner heftigsten Kritikpunkte waren wahrscheinlich der Anlass für einige der Änderungen des Komponisten in späteren Aufführungen.

Händel überwachte im Laufe seines Lebens insgesamt 36 Aufführungen des *Messias*. Er führte das Oratorium nie genau so auf, wie es in seinem Autograph steht, sondern nahm schon vor der Premiere in Dublin mehrere Revisionen und einen Austausch vor und machte auch weiterhin pragmatische und sogar wesentliche künstlerische Änderungen, wann immer die jeweiligen Umstände eine Anpassung, Neuvertonung oder Transposition, Kürzung oder Erweiterung der Musik erforderten. Im Jahr 1750 initiierte Händel jährliche Wohltätigkeitsaufführungen des Oratoriums in der Kapelle des Foundling Hospital, die jedes Jahr im Mai nach dem Ende seiner Konzertsaison in Covent Garden stattfanden. Nach einem langsamen Start etablierte sich *Messias* in London im letzten Jahrzehnt seines Lebens als ikonisches Meisterwerk, obwohl die Partitur erst posthum im Jahr 1767 vollständig im Druck erschien.

Wahlmöglichkeiten und Bonusmaterial

John Nelson und The English Concert entscheiden sich für mehrere Varianten im Kontext des Oratoriums, die entweder Teil von Händels Originalautograph (1741), der Änderungen für die Erstaufführungen in Dublin (1742) oder Ersatz für Londoner Wiederaufführungen im Jahr 1745 (am 17. April 1745 am King's Theatre), 1749 und 1750 (beide in Covent Garden) waren.

Teil 1 enthält die spektakuläre neue Alt-Arie „But who may abide", die 1750 für den Kastraten Guadagni geschaffen wurde. Die langsamen melodischen Abschnitte stehen im theatralischen Kontrast zu schnellen virtuosen Passagen, die „das Feuer des Goldschmieds" anschaulich schildern. Wir hören auch die Pifa mit da capo in voller Länge, die Händel während des Kompositionsprozesses im Jahr 1741 von nur elf Takten ausgehend erweiterte (doch in den frühen 1750er Jahren verkürzte er sie wieder). „Rejoice greatly" wurde 1745 im einfachen 4/4-Takt neu komponiert; Händel verwandelte nicht nur seine bukolische 12/8-Rhetorik in eine Aussage mit festem, schwungvollen rhythmischem Duktus, sondern korrigierte auch eine unglückliche Wiederholung mehrerer aufeinanderfolgender Nummern im Dreiertakt. „He shall feed his flock" ist die Version von 1749, deren erster Vers für Alt komponiert ist, und dann folgt eine subtile Transposition für Sopran im zweiten Vers. Die strophische Nummer wurde ursprünglich für Sopran (1741) komponiert, aber stattdessen in Dublin (1742) von der Altistin Susannah Cibber gesungen, und in den Jahren 1743–45 und bei einigen Gelegenheiten nach 1750 existierte sie als Solostück für beide Stimmtypen.

Teil 2 enthält das Dubliner Duett „How beautiful are the feet" aus dem Jahr 1742, für das die ersten musikalischen Ideen in der autographen Sopranstimme von 1741 (siehe unten) in einem kurzen Austausch zwischen zwei Countertenören wiederverwendet wurden, der schnell in den neuen Refrain „Break forth into joy" übergeht – ein eingefügter Text, der nicht Teil von Jennens' Libretto war und den Librettisten verärgert haben muss, weil dafür die restlichen Worte aus Römer 10, „Their sound is gone out to all lands", weggelassen wurden.

Für den eingefügten Dublin-Chor hat Händel eine Idee aus seinem *Dixit Dominus* (Rom, 1707) für die absteigende Phrase „Glad tidings“ übernommen, die durch die Chorstimmen weitergegeben wird. Anschließend fügte Nelson den Refrain „Their sound is gone out“ von 1745 hinzu, der wahrscheinlich auf Drängen von Jennens komponiert wurde, damit das Schlüsselprinzip der Verbreitung des Evangeliums “bis ans Ende der Welt” ausreichend ernst genommen wurde. Teil 3 übernimmt die lange autographe Version des Duetts „O death, where is thy sting?“ aus dem Jahr 1741, die irgendwann in den frühen 1740er Jahren erheblich von 41 auf 24 Takte gekürzt wurde.

Acht Bonus-Tracks bieten einen aufschlussreichen Querschnitt mehrerer Sätze, die zwischen 1741 und 1750 in deutlich unterschiedlichen Vertonungen existierten, bevor sich das Oratorium in den frühen 1750er Jahren schließlich an das annäherte, das seinem bekannten „Standardtext“ entspricht. In der autographen Partitur von 1741 handelt es sich bei „But who may abide the day of His coming“ um eine Bassstimme, die durchgehend im gleichen Takt und Stil bleibt; diese einfachere Musik wurde in leicht angepasster Weise verwendet, bis die radikal neue Vertonung des Textes 1750 für Guadagni komponiert wurde. Die autographe Partitur von 1741 enthält auch die erste Version von „Rejoice greatly“, einer langen italienischen Dal-Segno-Arie im fröhlich springenden 12/8 Takt (hier aufgenommen), allerdings kürzte Händel wahrscheinlich vor der Dubliner Uraufführung ihren ersten Abschnitt zugunsten einer kompakteren Form, die bis zu ihrem Austausch durch die neue Version im 4/4-Takt im Jahr 1745 verwendet wurde.

Zwei ungewöhnliche Varianten beziehen sich ausschließlich auf Händels erste Londoner Wiederaufführung in Covent Garden im Jahr 1743. Im Abschnitt über die Geburt Christi in Teil 1 wurde die begleitete Rezitativpassage „And lo, the angel of the Lord came upon them“ durch ein kurzes Arioso für die Theaterschauspielerin und Sängerin Kitty Clive ersetzt, das nur von der Continuogruppe begleitet ist. (Der Text wurde leicht abgewandelt: „But lo, the angel of the Lord came upon them“.) Die Worte „Their sound is gone out“ fehlten in Händels Dubliner Aufführungen, daher korrigierte er dies bis zu einem gewissen Grad für die Aufführung des Oratoriums in London, indem er ein weiteres kurzes neues Arioso für den Tenor John Beard einfügte (ebenfalls nur mit Continuobegleitung). Keines dieser eigenartigen kleinen Gesangsstücke von 1743 wurde von Händel jemals wieder aufgeführt.

Zwei Nummern in Teil 2 existieren in mehreren Fassungen. Die erste Vertonung von „Thou art gone up on high“ im Autograph (und in Dublin verwendet) war für Bassstimme vorgesehen, wurde jedoch 1743 umfassend für tiefen Sopran (wahrscheinlich Kitty Clive) geändert. 1750 wurde die Arie dann noch einmal für den Kastraten Guadagni umgeschrieben (die Option, die in Nelsons Hauptaufführung bevorzugt wurde). In Händels Autograph von „How beautiful are the feet“ ist eine abendfüllende Dal-Segno-Arie für Sopran, deren Mittelteil auf den Worten „Their sound is gone out“ basiert. Diese wurde nie aufgeführt, sondern von Händel in der Dublin-Premiere durch ein kurzes Duett ersetzt, das in den neuen Chor „Break forth into joy“ (s. oben) überging, den er 1743 für London abwandelte, indem er eine der Alt-Solostimmen durch eine Sopranstimme ersetzte. Für Aufführungen im King’s Theatre im Jahr 1745 bereitete der Komponist jedoch eine neue überarbeitete Version des verworfenen ersten Teils der Sopranstimme aus dem Jahr 1741 vor, der die neue Chorvertonung „Their sound is gone out“ folgen sollte. Der vierte Plan für diese problematische Stelle im *Messias* wurde wahrscheinlich nach Beschwerden von Jennens ausgeführt, und danach wurde die Abfolge der Sätze festgelegt – obwohl Händel 1750 die kurze Arie „How beautiful are the feet“ in c-Moll für den Kastraten Guadagni umschrieb.

David Vickers

Übersetzung: Anne Schneider

Part the First

Accompanied recitative *tenor*

2 **Comfort ye my people**, saith your God; speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplish'd, that her iniquity is pardon'd. The voice of him that crieth in the wilderness, Prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God. *Isaiah 40:1-3*

Air *tenor*

3 **Ev'ry valley shall be exalted**, and ev'ry mountain and hill made low, the crooked straight, and the rough places plain. *Isaiah 40:4*

Chorus

4 **And the glory of the Lord shall be revealed**, and all flesh shall see it together; for the mouth of the Lord hath spoken it. *Isaiah 40:5*

Accompanied recitative *bass*

5 **Thus saith the Lord of Hosts**; yet once a little while, and I will shake the heav'ns and the earth; the sea and the dry land: and I will shake all nations; and the desire of all nations shall come. *Haggai 2:6-7*

The Lord whom ye seek shall suddenly come to his temple, ev'n the messenger of the covenant, whom ye delight in: behold He shall come, saith the Lord of hosts. *Malachi 3:1*

Air *alto*

6 **But who may abide the day of His coming?** And who shall stand when He appeareth? For He is like a refiner's fire. *Malachi 3:2*

Chorus

7 **And he shall purify** the sons of Levi, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness. *Malachi 3:3*

Recitative *alto*

8 **Behold, a virgin shall conceive**, and bear a son, and shall call his name Emmanuel, god with us. *Isaiah 7:14, Matthew 1:23*

Air *alto* and Chorus

9 **O thou that tellest good tidings to Zion**, get thee up into the high mountain: O thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength; lift it up, be not afraid: say unto the cities of Judah, Behold your God. O thou that tellest good tidings to Zion, arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee. *Isaiah 40:9, 60:1*

Accompanied recitative *bass*

10 **For behold, darkness shall cover the earth**, and gross darkness the people: but the Lord shall arise upon thee, and His glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising. *Isaiah 60:2-3*

Air *bass*

11 **The people that walked in darkness** have seen a great light; and they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined. *Isaiah 9:2*

Chorus

12 **For unto us a child is born**, unto us a son is given; and the government shall be upon His shoulder; and His name shall be called Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace. *Isaiah 9:6*

Recitative *soprano*

14 **There were shepherds abiding in the field**, keeping watch over their flock by night. *Luke 2:8*

Accompanied recitative *soprano*

15 **And lo, the angel of the Lord came upon them**, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid. *Luke 2:9*

Recitative *soprano*

16 **And the angel said unto them**, Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord. *Luke 2:10-11*

Accompanied recitative *soprano*

17 **And suddenly there was with the angel** a multitude of the heav'nly host, praising God, and saying: *Luke 2:13*

Chorus

18 **Glory to God in the highest**, and peace on earth, good will towards men. *Luke 2:14*

Air *soprano*

19 **Rejoice greatly, O daughter of Zion**, shout, O daughter of Jerusalem; behold, thy King cometh unto thee: He is the righteous Saviour; and He shall speak peace unto the heathen. *Zechariah 9:9-10*

Recitative *alto*

20 **Then shall the eyes of the blind be open'd**, and the ears of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as an hart, and the tongue of the dumb shall sing. *Isaiah 35:5-6*

Duet *alto · soprano*

21 **He shall feed His flock like a shepherd**: and He shall gather the lambs with His arm, and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young. *Isaiah 40:11*

Come unto Him all ye that labour, come unto Him that are heavy laden, and He will give you rest. Take His yoke upon you and learn of Him; for He is meek and lowly of heart: and ye shall find rest unto your souls. *Matthew 11:28-29*

Chorus

22 **His yoke is easy, His burthen is light**. *Matthew 11:30*

Part the Second

Chorus

23 **Behold the Lamb of God**, that taketh away the sin of the world. *John 1:29*

Air *alto*

24 **He was despised** and rejected of men, a man of sorrows, and acquainted with grief. *Isaiah 53:3*

He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off the hair: He hid not His face from shame and spitting. *Isaiah 50:6*

Chorus

25 **Surely He hath borne our griefs** and carried our sorrows: He was wounded for our transgressions, He was bruised for our iniquities; the chastisement of our peace was upon Him. *Isaiah 53:4-5*

Chorus

26 **And with His stripes we are healed**. *Isaiah 53:5*

Chorus

27 **All we, like sheep, have gone astray**, we have turned ev'ry one to his own way, and the Lord hath laid on Him the iniquity of us all. *Isaiah 53:6*

Accompanied recitative *tenor*

28 **All they that see Him laugh Him to scorn**; they shoot out their lips, and shake their heads, saying: *Psalm 22:7*

Chorus

29 **He trusted in God**, that He would deliver Him: let Him deliver Him, if He delight in Him. *Psalm 22:8*

Accompanied recitative *tenor*

30 **Thy rebuke hath broken His heart**; He is full of heaviness: He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort Him. *Psalm 69:21*

Arioso *tenor*

31 **Behold, and see, if there be any sorrow** like unto His sorrow! *Lamentations 1:12*

Accompanied recitative *tenor*

32 **He was cut off out the land of the living**: for the transgression of thy people was He stricken. *Isaiah 53:8*

Air *tenor*

33 **But Thou didst not leave His soul in hell**, nor didst Thou suffer Thy Holy One to see corruption. *Psalm 16:10*

Chorus

34 **Lift up your heads, O ye gates**, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of Glory shall come in. Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty; the Lord mighty in battle. The Lord of Hosts: he is the King of Glory. *Psalm 24:7-10*

Recitative *tenor*

35 **Unto which of the angels said He at any time**, Thou art my Son, this day have I begotten Thee? *Hebrews 1:5*

Chorus

36 **Let all the angels of God worship Him**. *Hebrews 1:6*

Air *alto*

37 **Thou art gone up on high**; Thou has led captivity captive, and received gifts for men, yea, even for Thine enemies, that the Lord God might dwell among them. *Psalm 68:18*

Chorus

38 **The Lord gave the word**: great was the company of the preachers. *Psalm 68:11*

Duet *2 altos*

39 **How beautiful are the feet** of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things. *Romans 10:15*

Chorus

40 **Break forth into joy**. *Romans 10:15*

Chorus

41 **Their sound is gone out into all lands**, and their words unto the ends of the world. *Romans 10:18*

Air *bass*

42 **Why do the nations so furiously rage together**: why do the people imagine a vain thing? The kings of the earth rise up, and the rulers take counsel together against the Lord and against His annointed. *Psalm 2:1-2*

Chorus

43 **Let us break their bonds asunder**, and cast away their yokes from us. *Psalm 2:3*

Recitative *tenor*

44 **He that dwelleth in heaven** shall laugh them to scorn; the Lord shall have them in derision. *Psalm 2:4*

Air *tenor*

45 **Thou shalt break them with a rod of iron**; Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel. *Psalm 2:9*

Chorus

46 **Hallelujah!** for the Lord God omnipotent reigneth. The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord and of His Christ; and He shall reign for ever and ever, King of Kings, and Lord of Lords. Hallelujah! *Revelation 19:6; 11:15; 19:16*

Part the Third

Air *soprano*

47 **I know that my Redeemer liveth**, and that He shall stand at the latter day upon the earth: and tho' worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God. *Job 19:25-26*

For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep. *1 Corinthians 15:20*

Chorus

48 **Since by man came death**, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive. *1 Corinthians 15:21-22*

Accompanied recitative *bass*

49 **Behold, I tell you a mystery**: we shall not all sleep, but we shall all be chang'd, in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet. *1 Corinthians 15:51-52*

Air *bass*

50 **The trumpet shall sound**, and the dead shall be rais'd incorruptible, and we shall be chang'd. For this corruptible must put on incorruption, and this mortal must put on immortality. *1 Corinthians 15:52-54*

Recitative *alto*

51 **Then shall be brought to pass the saying** that is written; death is swallow'd up in victory. *1 Corinthians 15:5*

Duet *alto · tenor*

52 **O death, where is thy sting?** O grave, where is thy victory? The sting of death is sin, and the strength of sin is the law. *1 Corinthians 15:55-56*

Chorus

53 **But thanks be to God**, who giveth us the victory through our Lord Jesus Christ. *1 Corinthians 15:57*

Air *soprano*

54 **If God be for us, who can be against us?** Who shall lay anything to the charge of God's elect? It is God that justifieth; who is he that condemneth? It is Christ that died, yea, rather that is risen again; who is at the right hand of God, who makes intercession for us. *Romans 8:31/33-34*

Chorus

55 **Worthy is the Lamb that was slain**, and hath redeemed us to God by His blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing. Blessing and honour, glory and pow'r be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever. *Revelation 5:12-14*

Amen.

Alternative Arias

Air *bass*

56 **But who may abide the day of His coming?** (1741) [replaced in 1750 by track 6]

Arioso *soprano*

57 **But lo, the angel of the Lord came upon them** (1743) [substitution, in 1743 only, for track 15]

Air *soprano*

58 **Rejoice greatly, O daughter of Zion** (1741) [replaced in 1745 by track 19]

Air *bass*

59 **Thou art gone up on high** (1741) [replaced in 1750 by track 37]

Air *soprano*

60 **Thou art gone up on high** (1743) [substitution in 1743 for track 59]

Air *soprano*

61 **How beautiful are the feet** (1741) [replaced in 1742 by tracks 39 and 40]

Air *alto*

62 **How beautiful are the feet** (1750) [substitution for altered 1745 version of track 61]

Air *tenor*

63 **Their sound is gone out into all lands** (1743) [interpolation in 1743 only, replaced in 1745 by track 41]

Recorded 23–25.XI.2022, New St Michael's Cathedral, Coventry.
Recording Producer, Editing & Mixing Engineer: Daniel Zalay
Recording & Mastering Engineer: Olivier Rosset
Executive Producer for Warner Classics/Erato: Alain Lanceron

For the English Concert
Chief Executive: Alfonso Leal del Ojo
Orchestra Manager: Sarah Fenn
Development Manager: Thomas Morgan
Harpsichord and organ provided and tuned by Simon Neal

Access the album page at **warnerclassics.com** to download a complimentary booklet including sung text translations in French and German. (Click 'read more' to unhide the link)

Photography: Jamie Gray · Cover Design, Layout & Editorial: WLP London Ltd
A Warner Classics/Erato release,
℗ 2023 Ascanio's Purse, a Colorado non-profit corporation, under exclusive licence to Parlophone Records Limited
© 2023 Parlophone Records Limited
englishconcert.co.uk · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

WARNER CLASSICS
ERATO
ASCANIO'S PURSE